

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

**ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО  
ТЕКСТА И ЕГО ПЕРЕДАЧА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по специальности 45.05.01 Перевод и переводоведение  
очной формы обучения, группы 04001315  
Хорешко Людмилы Александровны

Научный руководитель:  
к.ф.н., доцент  
Ляшенко И.В.

Рецензент:  
к.ф.н., доцент  
Беседина Т.В.

БЕЛГОРОД 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ГЛАВА 1. Теоретические аспекты передачи поэтического текста с одного языка на другой в рамках лингвокультурологического анализа.....	7
1.1 Основные понятия лингвокультурологии .....	8
1.2 Художественный текст как объект лингвокультурологического исследования.....	14
1.3 Отличительные черты поэтического текста и особенности их передачи с одного языка на другой.....	19
1.4 Проблемы передачи синтаксических и фонетических особенностей поэтического текста. ....	24
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1 .....	28
ГЛАВА 2. Трудности при передаче стихотворений М. И. Цветаевой на английский язык .....	31
2.1 Специфика поэзии М. Цветаевой .....	31
2.2 Проблемы при передаче авторского синтаксиса и оригинальной фоносемантики .....	36
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2 .....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	64

## ВВЕДЕНИЕ

Лингвокультурология как самостоятельная дисциплина рассматривает с когнитивной точки зрения вопросы, возникающие в сфере перевода и переводоведения. В этом случае под переводоведением понимается отрасль познания, расположенная на границе лингвистики и культурологии, обуславливается это тем, что перевод способствует реализации не только межъязыковых, но и межкультурных диалогов. В действительности, сопоставительная лингвокультурология покрывает эту сферу. В когнитивном аспекте лингвокультурология дает возможность охарактеризовать положение о языковой относительности, где соотношение языков не абсолютно, а относительно. Несовпадение способов организации информации в процессе описания подобных ситуаций может быть успешно преодолено при переводе. Непохожие картины мира не препятствуют межкультурной и межъязыковой коммуникации, а перевод способствует развитию взаимопонимания между представителями разных культур и носителями различных языков (Хайруллин, 1999: 25). Сравнение английских переводов с русскими оригиналами (поэтические художественные тексты литературы XX в.) является очередным подтверждением данного тезиса.

Лингвокультурологический анализ художественного текста помогает обнаружить и преодолеть препятствия, возникающие на основе идиоэтнических и культурных расхождений. Данный подход чрезвычайно важен для успешной межкультурной коммуникации. Это направление в изучении художественного текста имеет на данный момент первоочередную важность. Процесс этот предполагает анализ языка как культурного феномена в процессе восприятия культурной информации в виде системы знаков (Федоров, 2013: 294)

Перевод поэтических произведений, как в России, так и за рубежом, всегда являлся неотъемлемой частью общего языкового и литературного развития, в этой сфере удалось добиться определенных успехов, что

позволяет охарактеризовать поэтический перевод как существенную составляющую общенационального культурного наследия наций, заслуживающую внимания.

**Объектом** данного исследования являются образцы переводов на английский язык произведений М.И. Цветаевой.

**Предметом** данного исследования являются многозначность поэтического текста и его перевода.

**Целью** данной дипломной работы является лингвокультурологический анализ поэтических текстов и нюансов их передачи на английский язык.

**Задачами** данного исследования в связи с указанной целью являются:

1. Рассмотреть основные положения лингвокультурологии.
2. Вывести понятие лингвокультурологического анализа.
3. Изучить особенности поэтических текстов.
4. Рассмотреть поэтические произведения с точки зрения лингвокультурологии.
5. Выявить особенности оригинального стиля М.И. Цветаевой.
6. Проанализировать варианты переводов поэтических текстов.
7. Выявить адекватные и неадекватные, удачные и неудачные, эквивалентные и неэквивалентные примеры переводов.
8. Составить общую картину о переводимости или непереводимости тех или иных особенностей поэтического текста.

**Материалом** для данной работы послужили оригинальные и переведенные на английский тексты произведений М.И. Цветаевой.

В данном исследовании применялись **методы** контекстуального анализа, сопоставительного и интерпретационного анализа, а также лингвокультурологического анализа.

**Новизна и актуальность** данной работы обусловлена тем, что интерес к переводу поэтических произведений, в особенности с русского языка, во все времена сохранялся на довольно высоком уровне. Причиной тому служит невозможность автоматизации художественного перевода, в данном случае,

перевода поэтического текста. В работе были проанализированы переводы последних 5 лет.

Апробация работы осуществлялась на научно-практической конференции студентов в апреле 2018 года.

**Практическая ценность** заключается в том, что материалу и анализу примеров можно найти применение на практических занятиях по межкультурной коммуникации и практике перевода.

Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка использованной литературы.

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, определяются цели и задачи.

Основная часть разрешает поставленные задачи с опорой на материалы произведений М.И. Цветаевой.

В **первой** главе изложены теоретические основания работы, поясняются ключевые понятия, используемые в исследовании.

Во **второй** главе внимание уделяется анализу переводов поэтических произведений М.И. Цветаевой, их классификации и предоставлении практических рекомендаций переводчикам на основе тезисов, выдвинутых Л.В. Зубовой.

В **Заключении** подведены итоги данной дипломной работы.

В **Списке использованной литературы** приведена цитируемая литература по теме исследования таких авторов, как В.В. Воробьев, В.А. Маслова, А.П. Журавлев, Л.В. Зубова и т.д.

## **ГЛАВА 1. Теоретические аспекты передачи поэтического текста с**

### **1.1 Основные понятия лингвокультурологии**

Сосредоточенность современной лингвистики на взаимоотношении языка и общества выражается исследованием таких областей, как лингвокультурология, когнитивная лингвистика, лингвосоциология и лингвопсихология. Все эти дисциплины не имеют между собой четкого разграничения. Среди предметов такой направленности значительную роль играет лингвокультурология. Будучи междисциплинарной областью в сфере гуманитарных исследований, лингвокультурология на данный момент находится на стадии развития, в связи с чем общепринятого определения для статуса, методов и предмета данной науки пока не существует. На текущем этапе лингвокультурологическое исследование языка представляет собой изучение языка и культуры как единого целого, а также исследование фактов, указывающих на специфические культурные особенности отдельно взятой нации, и их выражение в языке.

Необходимость исследования алгоритмов и логики создания оригинального художественного текста обуславливает безусловную актуальность изучения данных предметов, в том числе и лингвокультурологией.

Начало изучению взаимодействия и влияния языка и культуры положили работы В.В. Воробьева и В.А. Масловой, а также исследования В.Н. Телия. На пограничный статус новой дисциплины указывает определение, данное В.А. Масловой: "Это — наука, возникшая на стыке лингвистики и культурологии и исследующая проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке" (Маслова, 2011: 410). На то, что дисциплина достаточно обособлена и цельна указывают определения, данные В.В. Воробьевым и Т.В. Евсюковой. По В.В. Воробьеву, «лингвокультурология – комплексная научная дисциплина, изучающая

взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в его функционировании» (Воробьев, 1997: 331). По мнению Т.В. Евсюковой, возникновение лингвокультурологии вполне может считаться логическим продолжением разработки современного концепта восприятия языка и культуры, и их взаимоотношений (Евсюкова, 2011: 256).

Вопрос о том, как же все-таки соотносятся язык и культура крайне многосложен, и рассматривать его необходимо в контексте ряда аспектов. Что осложняется недостаточным количеством данных, как в теоретическом аспекте, так и в практическом. Однако же, это не мешает выделить два ведущих способа решения проблемы того, с какой стороны рассматривать их взаимодействие. В рамках первого, культура познается через язык, тогда как второй предлагает объяснять языковые особенности культурными различиями.

Такие известные отечественные философы, как С.А. Атановский, Г.А. Брутян, Э.С. Маркарян и др. выступают в поддержку первого метода. В их видении язык только отражает явления действительности, к которым относятся и культурные особенности. А то, как на язык влияют различные культурные сферы, исследуется социолингвистикой наряду с изучением социальной природы языка и его общественных функций. народа (Тарасов, 2011: 36).

Другой подход к проблеме соотношения явлений языка и культуры иллюстрируется разработанной В. фон Гумбольдтом концепцией, согласно которой сам язык выступает носителем народного духа, мировоззрения и ментальности нации, «самого бытия» народа (Гумбольдт, 1984: 398).

На основе тезиса о схожести задач этнолингвистики и лингвокультурологии, некоторые исследователи пришли к выводу, что вторая является лишь составной частью первой; так как обе посвящены «изучению и описанию соотношения языка и культуры в их синхронном взаимодействии» (Телия, 1996: 288). Непосредственно этнолингвистика, по мнению известного советского лингвиста Н.И. Толстого должна быть

направлена на «рассмотрение соотношения и связи языка и духовной культуры, языка и народного менталитета, языка и народного творчества, их взаимозависимости и разного рода их корреспонденции» (Толстой, 1983: 188). Однако же в другом своем исследовании В.Н. Телия отмечает весомое расхождение задач вышеуказанных дисциплин. Он считает, что непосредственно этническими формами воплощения концепта «язык-культура» должна заниматься этнолингвистика, а национальными и общечеловеческими культурными формами – лингвокультурология. Таким образом, лингвокультурология все же выделяется в отдельную дисциплину. (Телия, 1995: 103).

Касательно определения предмета и объекта изучения лингвокультурологии, между исследователями данной области существуют разногласия, что делает невозможным наличие общепринятого термина и дефиниции. Но В.А. Масловой удалось объединить уже существующие определения, в результате чего в качестве объекта можно считать «взаимодействие языка, <...>, культуры <...> и человека» (Маслова, 2011: 397). В данной ситуации язык является средством трансляции информации, значимой с культурной точки зрения; культура – совокупность установок и предпочтений ее носителя; а человек – создатель культуры, воссоздающий ее с помощью языка. Данный объект не принадлежит какой-либо одной области, а лежит на границе лингвистики и культурологии, этнографии и психолингвистики. Как предмет исследования, по мнению Масловой, могут выступать культурно значимые языковые единицы, обладающие символическими и образно-метафорическими чертами, которые как следствие исторического развития выражают накопленные человеком знания в форме сказаний, преданий и обычаев, художественных произведений, написанных в прозе и поэтическим текстом, а также в форме используемых при этом символов. Сама по себе художественная литература являет собой отражение эпохи, времени описываемой историко-культурной ситуации в социуме (Маслова, 2011: 350-356).



Создание художественного произведения, воплощающего собой совокупность образов и символов, тесно связывается с воплощением авторской идеи посредством упорядочения языковых единиц на различных языковых уровнях, среди прочих на лексическом и синтаксическом.

Создание текста – это, прежде всего, кодирование информативных элементов сообразно коммуникативным задачам. Учитывая тот факт, что каждый текст характеризуется особой структурой; можно с уверенностью заявить, что у художественного текста она наиболее сложна. Подлинное художественное произведение содержит тайный посыл, и чтобы вникнуть в его суть читатель должен сам стать творцом, творцом образов и картин. Непосредственно по этой причине и возможны альтернативные варианты прочтения заложенной в тексте информации, ее переосмысление по прошествии времени. Все это обусловлено богатством языка как средства коммуникации (Антипов, 1989: 197).

В рамках лингвокультурологии в том числе рассматриваются структурные особенности языка, явившие собой результат культурного развития того или иного языкового сообщества. Каждый этнос отличается своеобразием культуры и языка. Это своеобразие связано с особенностями менталитета, психологических установок нации и их самосознанием. В ходе речи носитель языка, так или иначе, демонстрирует свою принадлежность к сообществу, тем самым через характер выражается его менталитет. Другими словами, поведенческая модель этноса интерпретируется на основе речевого поведения носителя языка и культуры. Происходит этот анализ на основе особенностей построения речи, так как в данном процессе человек также является и носителем того, на чем базируется мироощущение. Всё это отражается в структуре языка, в системе его лексико-семантических средств и формирует языковую картину мира. Согласно определению, данному в энциклопедии «Кругосвет», языковая картина мира – это исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный

способ концептуализации действительности (Зализняк. А.). Следовательно, весь комплекс действий и ситуаций в речи, где имеет место быть выбор значимых с точки зрения культуры языковых средств, может быть объектом лингвокультурологии. Слово в принципе, своего рода, народный ориентир; его семантика иллюстрирует все разнообразие проявлений культурно-исторического опыта этноса. Здесь речь идет о культурно маркированной лексике, культурах и лакунах. В данном контексте, лакуна – это национально-специфический культурный компонент, соответствующим образом отраженный в языковой и речевой системе представителей этой культуры, который либо полностью не понимается, либо частично недопонимается представителями другой лингвокультуры в процессе коммуникации (Лебедева, 2007: 66). В лингвокультурологии межкультурным лакунам в структуре концептов отводится особая роль. В этой связи стоит также упомянуть другое ключевое понятие лингвокультурологии такое, как лингвокультура. По В.В. Воробьеву, культурой является «элемент действительности, присущий той или иной культуре» (Воробьев, 1993: 44). В рамках национальной культуры носителей языка лакуна как культурный феномен становится лингвокультурой, а в процессе межкультурной коммуникации – межкультурным различием. Другими словами, лакуны представляют концепт как совокупность особенностей национальной картины мира.

Само понятие концепта с точки зрения когнитивной лингвистики является исключительно важным. Лингвокультурология здесь сосредотачивается на исследовании специфики менталитета нации, с целью последующего создания системы концептов, отражающей в себе специфические особенности семантики и культуры. Пришедший из других областей знания термин «концепт», получил широкое распространение и в лингвистике, а позднее внедрился и в лингвокультурологию. Понимание концепта в лингвокультурологии сводится к отсылке на предполагаемое

значение языковой единицы при опоре на ранее полученные знания в области языка и культуры и речевой опыт (Федоров, 2012: 104).

Стоит также отметить, что понятие лингвокультуры в лингвистическом дискурсе также считается ключевым. В связи с вероятной очевидностью значения составных частей понятия, четкой дефиниции термина на данный момент не существует. Предполагается, что в совокупности исследователи подразумевают под лингвокультурой культуру этноса, выраженную в языковой форме. Существуют различные подходы к определению понятия лингвокультуры, среди прочих особо можно выделить работы В.В Красных. Автор дает понятие лингвокультуры, с опорой на определения языка и культуры. В частности, описывая ее как культуру, фиксированную в языке и выраженную с помощью языковых знаков. Где культура – это результат деятельности и творчества общества, а язык – совокупность значений, выраженных в предметной и вербальной форме (Красных, 2002: 20-21). Таким образом, находясь на стыке двух понятий, лингвокультура оформляется в отдельный термин. В свою очередь анализ смысловых доминант и подробное описание лексического состава, используемого для выражения заложенной идеи – необходимые составляющие процесса описания той или иной лингвокультуры.

В процессе межкультурной коммуникации ключевую роль играет взаимопонимание и перенятие опыта другой нации. В связи с чем, особо значимым для подчеркивания национальной специфики становится план выражения. Так, с семасиологической точки зрения лингвокультурология изучает языковые единицы различных уровней, где те, в свою очередь, иллюстрируют концепт и культуру. Особое внимание лингвокультурология уделяет языковым средствам создания образности, а именно культурно-маркированным единицам. В основном культурно-маркированными элементами являются единицы языка, используемые в конкретном тексте. Образ культуры нации языка оригинала формируется с помощью полионимов, идионимов и ксенонимов. В этом отношении

понятия, относящиеся непосредственно к лингвокультурологическому анализу текста считаются ключевыми. А так называемые культурные универсалии образуют базу идеологических клише времени. В этом случае цель лингвокультурологии – выделение и изображение характерных черт языка, а также освещение принципов его функционирования в качестве культурного феномена (Хроленко, 2004: 184).

На данный момент лингвокультурология развивается преимущественно в направлении изучения когнитивной составляющей, то есть особое внимание уделяется когнитивным системам человеческого сознания, в том числе особенностям взаимодействия мыслительных процессов и языка. По предмету исследования В. А. Маслова делит дисциплину на такие подвиды, как лингвокультурология отдельной социальной группы, рассматриваемой в рамках определенной, значимой с культурной и лингвистической точки зрения, ситуации; диахроническая лингвокультурология, изучающая изменения лингвокультурологического положения нации за конкретный временной отрезок; сравнительная лингвокультурология, рассматривающая лингвокультурологические особенности коррелирующих народностей; сопоставительная лингвокультурология, находящаяся на этапе становления, а также лингвокультурологическая лексикография, занимающаяся разработкой специализированных словарей (Маслова, 2011: 420).

## **1.2 Художественный текст как объект лингвокультурологического исследования**

С точки зрения перевода и переводоведения особой значимостью обладает анализ переводимого текста. Это обусловлено тем, что первой стадией любого вида перевода выступает анализ оригинального текста. В процессе подготовки необходимо произвести, в том числе, и художественный анализ текста, для понимания общей направленности и идеи произведения. С учетом того, что используемые переводчиком эквиваленты могут быть как дословными, так и преобразованными с помощью

специальных переводческих трансформаций, не стоит забывать, что ключевая задача – достижение максимального функционального соответствия. Таким образом, особое внимание отводится как экстралингвистическим факторам, так и эстетическим вкупе с лингвистическими нормам обоих языков.

В целом, художественный текст в лингвистике – это сложное, многокомпонентное явление, рассматриваемое также рядом других дисциплин. Еще Л.М. Лосева отметила, что любой текст как языковое явление – «сложнейший объект исследования» (Лосева, 1980: 96). При этом художественный текст, воплощающий взаимосвязь культуры, мышления и языка – явление, представляющее особую сложность. Стоит упомянуть еще и о понятии дискурса, так как образ мира и лингвокультурный код формируются именно с помощью языковых и дискурсивных речевых единиц. В лингвокультурологии дискурс представляет собой срез языковой и культурной ситуации в обществе (Макаров, 2003: 37). Так как общество динамично, и всегда находится в прогрессивном или регрессивном движении, то единого подхода по отношению к анализу художественного текста на данный момент не существует. В связи с этим проблема нахождения и выделения основных методов и принципов исследования художественного произведения является ключевой. Факт того, что ни один из разработанных на данный момент методов анализа не является приемлемым и подходящим для всех видов художественного текста, не устраняет проблему исследования художественного произведения в культурологическом аспекте.

Лингвокультурологическому анализу отводится особая роль в подготовительном процессе, предшествующем непосредственно переводу. Важность его обуславливается ценностью культурного компонента как неотъемлемой составляющей любого художественного произведения. Человек познает чуждый ему мир другой культуры через освоение ее литературы. С глобальной точки зрения, текст как мировой компонент

познания не играет существенной роли, но для читателя – это воплощение вселенной новых представлений. Книга – целый мир, запечатленный на бумаге. А языковое сознание ее автора как представителя определенной народности, вовлеченного в конкретный культурный контекст и языковой дискурс, является частью общего языкового сознания народа. Ссылаясь на высказывание В. фон Гумбольта, надо отметить также, что каждый национальный язык наряду с индивидуальным языком автора своей «внутренней формой» выражает самобытность народного духа (Гумбольдт, 1984: 356). Как следствие в рамках герменевтики, то есть искусства толкования и понимания литературы, художественный текст становится особенно значимым. Вместе с тем превалирующую роль играет анализ и различные его техники. Этот трудоёмкий процесс в свою очередь затрагивает наряду с понятийным аппаратом, область психолингвистики.

Художественный текст в качестве объекте лингвокультурологического анализа в первые был упомянут в работах Г.В. Степанова, Д.С. Лихачёва и Ю.М. Лотмана. Считалось, что данный вид анализа, прежде всего, направлен на изучение особенностей и роли «культурно маркированного слова», задающего в свою очередь «ту систему координат, в которой человек живёт, в которой формируется его образ мира» (Лурье, 1997: 115).

На данный момент в результате процесса развития межкультурной коммуникации, широкое распространение в сфере культуры и образования получил феномен полилингвальности. В этом случае для определения полилингвальной личности, затрагивается вопрос языковых компетенций. Как правило, культурно-языковая компетенция – это явление, в рамках которого языковая личность свободно владеет установками культуры, а также процессами речепорождения и речевосприятия (Щерба, 1974: 202). В свою очередь не всякая личность, обладающая всеми вышеперечисленными качествами, может называться полилингвальной. Главным критерием здесь выступает системное проявление знания своей этнической принадлежности и осознанное владение родным и неродным языком, и их

этнокультуроведческими компетенциями. В условиях всемирной полилингвальности и поликультурности лингвокультурологический анализ художественного текста становится обязательным. В данном случае полилингвальность текста может выражаться в щедром использовании иноязычных вкраплений, что представляет собой особо сложную проблему при переводе произведения. В связи с тем, что сам по себе перевод становится, по сути, новым произведением, соответствующим критериям полилингвальности, в лингвокультурологическом аспекте он также может быть рассмотрен как объект исследования.

Культура все больше воспринимается как наследуемая членами социума система символов, где главенствует понятийно-логический аппарат, способствующий выражению мировосприятию народа. Именно с помощью художественного текста этнос может сохранить и впоследствии транслировать свою культуру (Антипов, 1989: 170). Художественное произведение, переведенное на другие языки, служит подспорьем в процессе претворения в жизнь принципов полилингвального образования, что в свою очередь облегчает межкультурную коммуникацию. Из чего следует, что лингвокультурологический анализ художественного текста становится приоритетным в процессе интерпретации художественных символов.

Анализ образного строения произведения включает в себя также исследование определенных реалий. Он также дает возможность интерпретировать помимо одной книги, цикл произведений и весь корпус сочинений автора, другими словами, позволяет составить общий портрет языкового пространства, формирующего эстетическую картину и образ мира. Компонентом исключительной важности здесь выступает не только культурная маркированность слова, но и язык произведения в целом. Так, Ю.М. Лотман утверждает, что язык художественного произведения «представляет особый материал, отмеченный социальной активностью ещё до того, как к нему прикоснулась рука художника» (Лотман, 1996: 206). Таким образом, мы приходим к выводу, что автор ссылается на базу,

представляющую собой совокупность результатов деятельности индивида, нацеленных на постижение смысла бытия.

Предметом лингвокультурологического анализа становится исследование языковой модели мира автора на базе созданных им произведений. Особое место в процессе анализа языковой личности отводится концептам, а именно той роли, которую играют аспекты содержания той или иной лексемы. Это происходит, потому что непосредственно через концепт выражается замысел и смысловое намерение автора. Стоит отметить, что в рамках лингвокультурологии исследователи выносят в отдельную категорию понятие «художественного концепта». Он сложно структурирован, в его основе лежит ассоциативно-смысловые поля, выраженные через постоянные и вариативные компоненты культурного, морального, социального, обиходно-бытового и религиозного порядка. Это сравнительно новое понятие на данный момент недостаточно изучено, но суть его можно свести к индивидуальной единице сознания, выраженной в форме художественного произведения, и призванной придать форму авторскому видению мира (Багринцева, 2003: 80).

Понятие концепта тесно связано с определением концептосферы. Сам термин в отечественной науке появился благодаря академику Д.С. Лихачеву. Он определил ее как совокупность концептов нации, сформированная всеми скрытыми возможностями концептов носителей языка и культуры. Состоятельность концептосферы народа находится в прямой зависимости от богатства культуры нации, заключающегося в разнообразии ее фольклора, литературы, науки, изобразительного искусства, исторического опыта и религии (Лихачев 1997: 204).

Вместе с тем в отдельное направление исследователи выделяют комплексный анализ текста. Этот вид исследования сводится к выявлению ключевых ментальных категорий языкового сознания автора, анализа их представления и их структурных принципов. В общем и целом, художественный концепт состоит из ряда компонентов других концептов,



которые могут быть охарактеризованы единством языкового представления в пространстве художественного текста (Лихачев, 1997: 98). Таким образом, языковое сознание художника формируется на основе всех этих концептов.

Определение языкового состава и его особенностей, в дополнение к толкованию значения языковых единиц, используемых автором для выражения концепта и своей индивидуальности – одно из актуальных направлений лингвокультурологического анализа художественного текста. Путем изучения и классификации языковых единиц различных уровней исследователи могут обозначить постоянные составляющие языкового сознания писателя, а также раскрыть их многообразие в дискурсе произведения, и проанализировать их структуру, отражающую, прошедшую через сознание автора реальность.

### **1.3 Отличительные черты поэтического текста и особенности их передачи с одного языка на другой**

Художественный перевод является одним из сложнейших видов переводческой деятельности, так как выступает больше как процесс творческий. Особенно важно в этом процессе передать образы, изначально заложенные автором художественного произведения, так как образность является неотъемлемой частью любого художественного произведения. Само искусство не может существовать без образного мышления. Язык в данном случае выполняет эстетическую функцию, а значит важно передать не только содержание произведения, но и все сопутствующие образы. При этом передача образности при переводе носит сугубо субъективный характер. Еще Б. Л. Пастернак отметил, что перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности (Пастернак, 1990: 34). Иными словами, художественным переводом называется вид переводческой деятельности, главная задача которой заключается в порождении на языке перевода речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя. При этом переводчику приходится прибегать к ряду

средств, порождающих своего рода систему отклонений от текста подлинника, что в свою очередь связано с определенными творческими принципами. В связи с этим зародилась ключевая проблема художественного перевода – проблема передачи образности оригинала на язык перевода с сохранением творческого замысла и особенностей стиля автора (Иванов, 1968: 79).

Учитывая, что первые переводчики появились еще в глубокой древности, на данный момент мы можем говорить о колоссальном опыте переводческой практики, но до сих пор исследователи не могут прийти к консенсусу по степени верности перевода художественных произведений. Так, в английском языке для определения степени соответствия перевода оригиналу существуют такие понятия, как *fidelity/ faithfulness* — «точность, верность передачи» и *transparency* — «прозрачность, ясность». При этом дословный перевод зачастую является художественно неполноценным, а свободный – полноценным, но далеким от оригинала. В данных условиях применение выше указанных понятий и степень их справедливость вызывают споры.

Перевод художественного текста – сложный и многогранный вид человеческой деятельности. В одно и то же время многие словари дают определение художественного перевода как отдельного вида литературного творчества, в то время как другие определяют его как рядовой вид перевода со специфическими особенностями. В переводе сталкиваются разные культуры, разные личности, разные складывания мышления, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки. Так возникает вопрос о том, какой же перевод верен: буквальный или вольный; должен ли переводчик слепо дублировать в языке перевода отражение национальной картины автора или имеет право перевыразить оригинал с творческой точки зрения; что важнее: ориентация на сохранение и буквальную передачу стилистической литературной специфики языка оригинала или нахождение соответствующих эквивалентов в культуре носителей языка перевода; перевод – это точное

воспроизведение оригинала на другом языке или совершенно новое художественное произведение; реально ли добиться абсолютной адекватности перевода, и в случае, если это невозможно, какой перевод можно назвать адекватным, – эти и другие проблемы воспроизведения художественного текста в переводе все еще исследуются, и решения их не найдены, так как сам по себе художественный перевод как творческий процесс предполагает постоянный поиск новых путей и решений (Петровская, 2004: 246).

Существует несколько взглядов на данную проблему. Так, в рамках лингвистического принципа перевода, выраженного В.Н. Комиссаровым, во главу угла ставится формальное воспроизведение структуры оригинального текста (Комиссаров, 2002: 61). Однако таким образом при передаче языковых форм возникает излишний формализм, что делает перевод слабым с художественной точки зрения. При этом ряд исследователей, во главе с Г. Гачечиладзе, уверены, что перевод должен осуществляться исключительно с литературной точки зрения. Основной переменной в этом случае выступает идея, выраженная в оригинале, и способы ее образной передачи на язык перевода с помощью различных эквивалентов и с сохранением эстетической составляющей (Гачечиладзе, 1972: 42). Таким образом, язык в процессе данного вида творчества выступает лишь средством осуществления художественной задачи, а значит, способы решения этой задачи в первую очередь должны соотноситься со специфическими особенностями жанра, т.е. подчиняться им. Объективный и субъективный факторы в сознании переводчика должны порождать цельное произведение, передающее авторское восприятие. Иными словами, цель перевода – сохранение содержания, функций, стилевых, стилистических, коммуникативных и художественных ценностей оригинала. В подтверждение этого можно привести определение, данное известным теоретиком А.В. Фёдоровым: «Полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового

содержания подлинника и полноценное формальное и стилистическое соответствие ему» (Федоров, 2002: 303).

Перевод поэзии также является частью художественного перевода. В его рамках поэтическое художественное произведение, созданное на одном языке, воспроизводится в другом языке в поэтической форме. Это означает, что переводчик должен создать иное поэтическое произведение, эквивалентное оригиналу с концептуальной и эстетической точки зрения, передав при этом коммуникативное и образное содержание, но с уместным использованием других языковых или стихотворных форм. Перевод поэзии предполагает воспроизведение текста как целостной символической структуры в рамках живого литературного процесса, с учетом культурных и литературных традиций языка перевода.

В процессе перевода поэтических произведений размываются границы между оригинальным и переводческим творчеством. Перевод поэтического текста – литературный процесс, требующий не меньше творческих усилий, чем написание оригинала: важно не только передать событийную канву, суть и структуру, но и глубокий подтекст, а также поэтическую организацию текста. Поэтический перевод нельзя доверить компьютеру, в силу невозможности выработать универсальный алгоритм. Тут речь идет о творческой индивидуальности переводчика, поэтому переводы одного и того же произведения, выполненные разными переводчиками достойны внимания и интересны для исследователей. Так как не существует в мире двух людей с полностью идентичным психологическим портретом и одинаковым мировосприятием, извлекаемые из текста смыслы также будут различаться. В связи с нереальностью механизации процесса перевода поэтического произведения тема перевода данного вида художественных произведений по сей день не теряет своей актуальности.

Для создания того или иного вида художественного произведения необходимо определить материалы, на основе которых оно создается, а также установить приемы их преобразований. Одним из средств такого рода

преобразований является поэтика. В данном контексте поэтика будет рассматриваться как отличительная черта художественного произведения от нехудожественного. Поэтика – одна из древнейших дисциплин литературоведения, входящая также в лингвистику, и изучающая специфику литературных жанров, течений, стилей и методов. Понятие поэтики, описанное еще Аристотелем, призвано продемонстрировать теоретическую базу поэтического искусства в виде эстетических норм и творческих принципов. Соотношение лингвистической и лингвопоэтической составляющей текста можно проследить на примере сравнения следующих факторов:

1. **Эвфония** в поэзии является эквивалентом лингвистической фонетики. Подразумевается, что в поэтическом языке звуки имеют определенный порядок и организацию. Главный метод, способствующий усилению выразительности на уровне фонетики, заключается в подборе звуков определенной окраски для последующего их взаимодействия между собой. Этим методом является звуковая инструментовка – стилистический прием, состоящий в подборе слов близкого звучания. Близость звукового состава слов способствует увеличению их образности, что особенно важно в рамках любого художественного произведения, где с точки зрения эстетики важно каждое слово. Именно особый выбор звуков и нестандартное их расположение отличают поэзию от прозы. Наибольшую роль в этой сфере играют метрика и мелодика.

2. **Семантика** представлена словом, рассматриваемым с точки зрения поэтической темы и вопросами, связанными с изменением его значения. Каждое слово как носитель художественного образа в купе с его вещественным значением может стать для автора поэтической темой, своего рода нестандартным способом художественного воздействия.

3. **Поэтический синтаксис** как вид синтаксиса в целом включает в себя использование таких синтаксических фигур, как инверсия, синтаксический параллелизм, эллипсис и т.д. В рамках поэтического

синтаксиса рассматриваются различные синтаксические фигуры, призванные усилить экспрессивность тексту художественного произведения.

4. **Язык** как художественный прием может использоваться автором в тех случаях, когда слова данного языка в ходе истории его развития стали носителями художественного образа и культурного наследия национальной литературы, к таким словам относятся архаизмы, диалектизмы и т.д. Таким образом, слово само по себе становится ценным средством изобразительности с эстетической точки зрения. В свою очередь возможности этих категорий языка изучает лингвопоэтика.

Данные разделы поэтики являются обобщенными примерами стилистических приемов в поэзии.

#### **1.4 Проблемы передачи синтаксических и фонетических особенностей поэтического текста.**

Как известно, характерной чертой поэзии является ее нестандартная ритмика, обусловленная законами стихосложения, т.е. метрическими единицами и различными способами их сочетания. Так, интонация стиха характеризуется определенной степенью музыкальности, но не стоит путать музыку стиха с музыкой в привычном понимании. Музыка стиха – это не просто звучание слова, а результат взаимодействия смысловой и звуковой составляющей. Музыкальность элементы речи приобретают лишь в том случае, когда само их употребление призвано усилить художественное впечатление и выразительность. Музыкальность в поэзии основывается на ритме, который в свою очередь определяет синтаксический строй произведения. Звуковое оформление в принципе предопределяет содержание произведения. Фонемный состав может быть представлен такими фонетическими особенностями, как аллитерация, ассонанс и рифма, туда же можно отнести размер и ритм.

Но, возвращаясь к вопросам верности перевода, стоит отметить, что излишнее стремление переводчика копировать фонетический состав

оригинала может также привести к крайней степени формализма, что исказит оригинальную семантику произведения. Сохраняться при переводе должны только ценные с прагматической и эстетической точки зрения единицы. Речь идет о фоносемантизации и фонетической мотивированности поэтического слова. Особую значимость в этой ситуации приобретают не только сами звуки, но и их совокупность, а также повтор одного звука в пределах контекста. А предметом выступают звукоизобразительная и звуко-символическая системы языка (Журавлев, 1968: 112-114).

По И.Р. Гальперину, ассонанс — это вид звуковой инструментовки, основывающийся на повторении в определенном отрезке речи или текста одинаковых или схожих гласных или их сочетаний. Как следствие данный стилистический прием преобразует мелодику и выразительность текста. В поэзии же ассонанс представляет собой разновидность незакрепленной рифмы, образуемая посредством совпадения ударных слогов, в то время как остальные слоги имеют лишь приблизительное сходство. Согласно определению, также данному И.Р. Гальпериным, аллитерация — это вид звуковой инструментовки, заключающийся в повторе согласных в начале близко расположенных ударных слов (Гальперин, 2007: 46).

Основные проблемы в процессе перевода таких фоносемантических средств усиления выразительности, как аллитерация и ассонанс, обусловлены расхождением систем языков. Например, сложно передать ассонансы, так как гласных фонем в русском языке меньше, чем в английском. Вдобавок, в английском языке нет четких рамок в определении ассонанса или аллитерации. В таких ситуациях на помощь переводчику приходит внутренняя рифма.

В целом, игры звуков и слов в поэзии вызывает значительные трудности при адаптации, что делает процесс максимально творческим и креативным. Крайне сложно найти семантически и фонетически равнозначный эквивалент.

Можно использовать соответствующий оригинальному фонетический прием, но нельзя воспроизвести акустические и артикуляционные особенности фонем. Еще сложнее копировать звуковые повторы, так как и при максимально возможном фонетическом сходстве невозможно сократить смысловую дистанцию. В результате главная задача переводчика – передача эмоциональной интонации и общего настроения произведения. Таким образом, нельзя назвать тот или иной инвариант перевода неверным на фоносемантическом уровне. Единственное качество, которое можно оценить – это музыкальная гармония стиха в рамках общей эстетики (Виноградов, 1973: 102-110).

Поэтический синтаксис представляет собой отдельный вид синтаксиса художественных произведений. В нём нарушение общепринятого прямого порядка слов – закономерность. Именно синтаксис в поэзии позволяет добиться большей музыкальности текста, а также помогает выделить особенности стихотворного стиля автора. Авторский подбор синтаксических конструкций, как правило, обуславливается общей семантикой и тематикой произведения. С помощью синтаксических средств достигается максимальная выразительность. В качестве таких средств, например, может выступать эллипсис или анжамбеман. Согласно определению, данному в «Историческом словаре галлицизмов русского языка», **анжамбеман** – это стихотворный перенос или разрыв строф и строк, обусловленный несовпадением метрического и синтаксического членения (Епишкин, 2017: 12). Этот прием в поэтике известен еще со времен античности. Это явление широко использовали последователи романтизма и некоторых поэтических школ XX века. Это выразительное средство незаменимо, например, в драматическом стихе. В то же самое время, эллипсис, как намеренное опускание слов, в том числе главных членов предложения, несущественных со смысловой точки зрения, часто использовался на протяжении всего периода становления и развития поэтики. Лингвисты выделяют разные виды эллипсиса, среди прочих, эллипсис глагольной и эллипсис именной группы.



Именно богатство риторических и стилистических средств поэзии отличает ее от прозы, где наличие большого числа синтаксических конструкций необязательно, но возможно. Это связано с эстетической функцией стиха, преобладающей над информативной.

Поэтический перевод анализируется на тех же методологических основах, что и проза, с единственным отличием – необходимостью учитывать специфику жанра. Как отличительную черту поэзии здесь можно выделить ее сравнительно свободный характер. Перевод поэтических текстов является одним из сложнейших видов художественных переводов. Это обусловлено его особой композицией и сложностями при поиске языковых и метрических эквивалентов. Одной из главных проблем при переводе является также трудность передачи системности рифм. Для воспроизведения ритмического строя произведения в первую очередь следует опираться на определения непосредственно ритма и метра. В этом случае ритм, как правило, связывают с содержанием и с соответствующей ему интонацией (Гаспаров, 1974: 93). С помощью всех этих элементов и образуется стиль поэтического произведения, а способом организации здесь выступает метр.

Также не стоит забывать и о природе языков оригинала и перевода. Такие факторы, как длина, форма и интонация указывают на психологический портрет не только автора, но и нации в целом. Стихосложение каждого отдельно взятого народа носит выраженный национальный характер, проявляющийся в специфических конструкциях синтаксиса, ритмико-интонационных средствах и фонетике языка (Цветкова, 2001: 29). Основы стихосложения имеют отличия, как и сами языки. Дело не только в различии языкового материала, варьируются непосредственно и системы стихосложения.

В лингвистическом смысле отличительной чертой поэтического языка является то, что в поэзии любая языковая структура как фонетическая, так и грамматическая приобретают совершенно новый смысл, выступая в данном случае как материал, на основе которого впоследствии будут образованы

эстетически значимые языковые объекты. В результате чего в рамках поэтического языка можно выделить смысловую и звуковую стороны. Где звуковая проявляется в соотношении отдельных звуков, в их последовательности, в темпе произведения, ритме, рифме, а также интонации, выделяемой с помощью пунктуации. Сюда же относят экспирацию и другие способы выделения эмоциональных оттенков содержания, таких, как тембр и окраска голоса. Так называемая смысловая сторона, представляющая собой грамматическую составляющую в менее широком понятии, характеризуется морфемным и лексическим составом, семантической и смысловой направленностью (Иванов, 1968: 77). Из чего следует, что именно язык, имеющий в своем составе вышеперечисленные элементы, может служить художественным материалом для последующего создания на его основе полноценного поэтического произведения.

Таким образом, можно прийти к выводу, что в поэзии содержание – это сочетание смысловых элементов, их сопоставимость с реалиями и непосредственным смыслом, вкладываемым автором, а форма – это размещение элементов содержания в конкретном порядке, а также особая структурная системность (особые поэтические атрибуты языка: ритм, рифма, строфика и т.д.).

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1**

Таким образом, можно сделать вывод, что лингвокультурология – это все-таки самостоятельная лингвистическая дисциплина, занимающаяся изучением проявлений языковой и национальной картин мира, рассматривающая речевое поведение и речь в целом с точки зрения раскрытия оттенков смыслов изучаемых единиц, а также исследующая концепт для получения целостного представления о культуре и языке этноса. Для успешной межкультурной коммуникации необходимо понимание

механизмов создания образов и их оформления в речи, что и делает лингвокультурологию неотъемлемой частью этого процесса.

Специфический подход к лингвокультурологическому анализу обусловлен тем, что лингвокультурология — комплексная дисциплина, находящаяся на стыке других областей, заключающая в себе плоды культурологического и этнолингвистического анализа, посредством применения ряда методов и инструментов познания, организовывающих окружение концептов «язык и культура» (Воробьев, 1997: 290). В данном случае лингвокультурология взаимодействует с переводоведением в лингвистическом аспекте. Речь здесь идет о значительных трудностях, вызванных необходимостью адекватного выбора соответствия лексем. Из чего следует, что лингвокультурологический анализ имеет своей целью рассмотрение художественного текста в качестве активной составляющей языковой культуры мира в плотном взаимодействии фактической и образной стороны произведения. Установление базового материала текста с точки зрения лингвокультурологии позволяет всесторонне изучить метода и формы образования языковых картин мира, что особенно важно на фоне развивающейся этнической интеграции. От первой стадии — нахождения и систематизации языковых единиц в художественном тексте — на следующей стадии осуществляется семантическая характеристика ключевых превалирующих смысловых черт языкового сознания писателя и их комплексный анализ. В совокупности все это позволяет анализировать понятия, связанные с толкованием концептосферы, и в конечном итоге идиостиля писателя — категории, объединяющей в себе идейно-символическую, стилистическую, языковую и понятийную сферы художественного сознания автора произведения (Караулов, 1987: 157).

Как показал анализ материалов по вопросам теории и практики перевода, перевод поэтических произведений — чрезвычайно сложный вид переводческой деятельности, так как поэзия в целом больше зависима от языка, чем проза, кроме того, в силу особенностей жанра важно передать при

переводе в первую очередь ритмико-мелодическую и композиционно-структурную стороны оригинала.

## **ГЛАВА 2. Трудности при передаче стихотворений М. И. Цветаевой на английский язык**

### **2.1 Специфика поэзии М. Цветаевой**

Марина Ивановна Цветаева (1892-1941) – поэтесса, прозаик и переводчик, одна из ярчайших представителей серебряного века русской литературы. В ее работах нашли отражение стихия русского фольклора, мировые традиции романтической поэзии, стилистика высокого слога и стихия просторечия. Её творчество — литературный феномен, образчик самобытности и откровенной лиричности. Значимость вклада поэзии Марины Цветаевой в развитие русской литературы XX века невозможно переоценить. Русская поэзия с ней приобрела беспрецедентную глубину и познала искусство передачи тончайшей образности. Марина Цветаева вынесла в отдельную категорию женскую лирическую поэзию, ставшую впоследствии ценнейшим экспонатом культурной сокровищницы нации. Цветаевская поэтика – это поэтика предельности, изменчивости, метаморфоз и контраста. Средствами достижения такого эффекта выступают гиперболы, градация, антитеза и оксюморон. Все это, наряду с синтаксическими особенностями композиционного строения произведений и новаторством в использовании средств выразительности выделяет ее среди современников и определяет ее уникальный стиль (Зубова, 1999: 232).

На сегодняшний день с творчеством Марины Цветаевой знакомы миллионы людей, как в России, так и за рубежом. Ее поэзия вошла в состав культурного наследия нации, и стала неотъемлемой частью нашего духовного мира. Строки ее произведений стали крылатыми, а многое из ее дневниковой прозы разошлось на цитаты. Сквозь призму ее творчества хорошо виден метод познания мира через языковые отношения, формы и связи; ее философский максимализм находит отражение в максимализме поэтическом и языковом. Таким образом, Марина Цветаева своим

творчеством лишь подтверждает тезис, который А.А. Потебня выдвинул еще в прошлом веке. Согласно ему «словотворчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного – хождение по слуху» (Потебня, 1976: 362). Цветаева на интуитивном уровне владела не только лингвистическими формами создания образности, но и знаниями об истории языка. Вследствие того, ее поэзия представляет собой ценнейший материал для исследования потенциальных возможностей и характерных черт русского языка.

Лаконичность речи, контрастность, концентрация на отдельном слове и его словообразовательных возможностях провоцируют возникновение некоторых трудностей при восприятии. Ведущий признак предмета или явления выделяется и открывается в контексте, этим автор дает читателю право прочувствовать внутреннюю форму слова. Особое чутье и знание структуры слова М.И. Цветаевой позволяет ей мастерски владеть наукой семантического, морфемного и звукового моделирования.

Хорошо известна поэзия Марины Цветаевой и в англоязычном мире. Так, многие английские и американские лингвисты, филологи и литературоведы, работающие в сфере славистики, считали Цветаеву одним из крупнейших русских поэтов прошлого века. Количество переводов стихотворений Марины Цветаевой на английский язык численно уступает только переводам, опубликованным на немецком и французском языках.

На протяжении жизни и творчества М. Цветаевой ее язык беспрестанно менялся. Если на начальных периодах творчества в поэзии автора преобладали легкость слога и прозрачность образов, то после 1922 вся эта жизнерадостность исчезла, а на ее место пришла зрелая поэзия, с характерной многоплановостью слова, игрой хитросплетенными ассоциациями, насыщенной звукописью, усложненным синтаксисом, строфикой, рифмами. Еще И. Бродский описывал поэзию Цветаевой, как «взрывы и взломы звуков, ритмов, смыслов». Она была признана одним из самых ритмически разнообразных поэтов (Маслова, 2004: 256).

Ее ритмика непревзойденна и уникальна. Сама Марина Ивановна сравнивала ритм с физическим сердцебиением. Присущая её слогу лаконичность, звуковые повторы и непредсказуемость рифм составляют тот самый неподражаемый Цветаевский стиль. Все это помогает придать необходимую форму эмоциональной составляющей и погрузить читателя в мир автора. Эффект атмосферы напряженности в произведениях Цветаевой достигается посредством «рваной» рифмы и «ломаного» ритма (Зубова, 1989: 114). Все это является следствием реакции автора на политическую и культурную ситуацию в стране. В творчестве находили выход все тревоги поэтессы, ее эмоциональные и душевные переживания. Ритм ее стихотворений – это ритм эпохи в целом, эпохи катастроф и переломных исторических событий. Ведущий принцип поэтического языка Цветаевой – это его триединство, а именно гармония звука, смысла и слова. М. Цветаева стремилась реализовать весь словесный и смысловой потенциал языка, прибегая к неожиданным формам взаимодействия игры слов и звуков, создавая оригинальную и легко узнаваемую мелодику стиха. Для воплощения в жизнь этой идеи Цветаева прибегала к использованию синтаксических, лексических, пунктуационных и морфологических изобразительных средств.

К морфологическим приемам можно отнести членение слова и его разбивка на слоги с сопутствующим изменением ударения («в наш-час страну! В сей-час страну!», «Стихи к сыну»). Смыслом наделяется отдельная морфема, в сознании читателя существовавшая только как часть целого и имевшая только слитное прочтение с другими частями (Зубова, 1999: 198). В результате чего одинаково значимыми становятся обе части. Именно слоговое деление будучи одной из ярчайших черт поэтики Цветаевой создает эффект скандирования, придавая тем самым побудительный характер фразам. Таким образом, слово и звук, сливаясь воедино, порождают образ.

Другим средством создания образности в поэзии Цветаевой является ударение. Путем перемещения ударения, автор смещает и смысловый центр, тем самым наделяя слово новым значением («Плыви, корабель-корабёль...»),

«Царь-Девница», 1920). Наряду с ударением автор также прибегает к смешению стилей высокой и сниженной лексики (Зубова, 1999: 210). Такой стилистический контраст придает стихотворениям импульсивный и импровизационный характер («Вопль стародавний,/ Плач Ярославны —/ Слышите?», «Плач Ярославны»). Максимальным приближением строя своих стихотворений к разговорной речи Цветаева добивалась создания в воображении читателя художественного образа человека, погруженного в конкретный временной отрезок, находящегося в определенных обстоятельствах и переживающего те или иные эмоции.

В поэзии Цветаевой большое внимание также уделяется знакам препинания. Автор часто прибегает к использованию тире и восклицательных знаков. Еще И. Бродский отметил, что главный знак её синтаксиса – тире – и этот знак перечёркивает всю литературу века (Бродский, 1999: 5). Пристрастие Цветаевой к знаку тире обусловлено ее приверженностью концепции ухода от глагола, перенося ключевую смысловую нагрузку на другие части речи, она оставляла некоторый эффект недосказанности («Так простояла я – в тумане –/ Далекая добру и злу...», из цикла «Подруга»). С помощью восклицательных знаков удается добиться эффекта побуждения и большей выразительности («Идешь, на меня похожий/ Глаза устремляя вниз./ Я их опускала – тоже!/ Прохожий, остановись!», «Идешь на меня похожий»). Такие средства позволяют менять не только интонацию и синтаксис, но и придавать тексту многоплановость. Языковые единицы в таком случае выражают сразу несколько эмоций, несколько мыслей одновременно, при этом мысли могут идти одна в противовес другой, то есть в ходе, своего рода, конфликта мыслей и идей рождается авторское видение истины (Зубова, 1999: 201).

Как результат, отличительные черты Цветаевского стихосложения можно условно разбить на несколько категорий. Прежде всего, стиль Марины Цветаевой характеризуется крайней плотностью речи, ее концентрированностью, мысли в строках ее произведений сгущены до



«темноты сжатости», как отзывалась сама Цветаева об усложненности своего стиха. Наряду с уплотненностью, огромную роль в творчестве автора играет высокая эмоциональность речи, ее накал, достигается это через особый ритмический строй. Будучи новатором в сфере ритмики и метрики, Цветаева с его помощью зачастую придавала совершенно новую форму стихотворному размеру. Ее «ломаный» ритм служил внутренней формой самого произведения и создавал эффект движения стиха (Зубова, 1989: 99). К сожалению, именно эти черты представляют собой наибольшую сложность при переводе и остаются за пределами восприятия. Это и подчеркивает важность вопроса о переводимости поэтических произведений такого рода на английский язык.

Своим творчеством М.И. Цветаева выражала свою сущность, свое мировоззрение и мироощущение. На помощь ей при этом приходили образность и символизм, находящий свое отражение в использовании различных фонетических и синтаксических средств художественной выразительности. Доводя игру слов и звуков до совершенства, автор ломала шаблоны классических норм стихосложения. Цветаева создавала оригинальные философские концепты и образы через познание культурных универсалий.

Марина Цветаева – большой поэт, широко известный за рубежом. Ее вклад в культуру XX века делает ее одним из наиболее значимых литераторов того времени. В творчестве автора находит отражение концептосфера всей нации. Как известно, британская и русская концептосферы не просто отличаются друг от друга, но и во многом друг другу совершенно противоположны. Это значительно усложняет восприятие русской литературы для англоговорящих читателей (Маслова, 2004: 260). Но в то же самое время, эта непохожесть вызывает огромный интерес к познанию всего нетрадиционного, нехарактерного английскому стилю. Этим и обуславливается значимость лингвокультурологического исследования

поэтических произведений, в данном случае, анализа произведений Марины Ивановны Цветаевой.

## **2.2 Проблемы при передаче авторского синтаксиса и оригинальной фоносемантики**

Как уже было отмечено ранее, отличительной чертой автора, представляющей собой особую проблему при переводе, является оригинальный синтаксический строй. Такого рода синтаксис основывается на наличии своеобразных связей условного характера между различными частями художественного текста, превращающих его в смысловое единство. Синтаксически разбитые слова объединяются на ассоциативном уровне, что приводит к расширению смысла. Данная особенность синтаксического строя характерна не только для отечественных поэтов и писателей, но и для представителей зарубежной литературы. Эта тенденция, вызванная в начале XX века переломными моментами в истории и культуре, дала толчок развитию неясности художественных образов, их опосредованности, что в свою очередь спровоцировало усложнение и самой синтаксической структуры. Все вышеперечисленное находит свое проявление в создании оригинальных форм, появлении разного рода трансформаций, и снижении определенности непосредственно синтаксических связей.

Именно в неопределенности синтаксических связей художественного текста и поиске способов их передачи с помощью средств выразительности английского языка заключается проблема достижения эффекта присутствия и передачи силы воздействия авторского синтаксиса на читателя. Среди прочих особо часто в оригинальных произведениях М. Цветаевой встречается эллипсис. Согласно определению, данному в «Лингвистическом энциклопедическом словаре», эллипсис – это «пропуск в речи или тексте подразумеваемой языковой единицы, структурная «неполнота» синтаксической конструкции» (Ярцева, 1990: 315). Среди наиболее часто опускаемых поэтом частей речи можно выделить местоимения и глаголы.

Особенно ощущается нехватка глаголов при восстановлении взаимоотношений между заявленными художественными образами. Сама автор брала за правило ничего не упрощать читателю, тем самым оставляя пространство для фантазии. Такой оригинальный подход осложняет процесс восприятия, как носителям русского, так и английского языка. На передний план выходит задача по восполнению такого рода пропусков, как на лексическом, так и на семантическом уровне (Цветкова, 2003: 121).

Большое внимание особенностям поэзии Цветаевой уделяли в своих работах такие специалисты, как В.А. Маслова, М.В. Цветкова и другие. Но все авторы едины во мнении, что на данном уровне поэтический язык поэта характеризуется сочетанием традиционных средств выразительности и экспериментальным подходом к их использованию. Автор всячески избегала глаголов движения и деятельности. Смысловой акцент здесь делался не на процесс, а на результат действия. С помощью эллипсиса достигается крайняя степень динамизма, а развитие мыслей не замедляется присутствием предикатов (Белякова, 2005: 392). Необходимость в использовании глагола отпадает, когда мысль может быть выражена результатом действия опущенной глагольной связки, то есть другой частью речи. Наиболее распространена у Цветаевой конструкция, состоящая из союза и существительного или прилагательного. В таком случае на помощь переводчику могут приходить особые формы имен существительных и предлоги языка перевода. Ситуацию можно рассмотреть на примере стихотворения «В гибельном фолианте»:

<p>В гибельном фолианте  Нету соблазна для  Женщины. — Ars Amandi*  Женщине — вся земля.</p> <p>Сердце — любовных зелий  Зелье — вернее всех.</p>	<p>In the disastrous folio  <b>There's no</b> lure for  Women. – Ars Amandi, oh,  For women – the Earth and more.</p> <p>Better than any love potion  <b>Is</b> potion called human heart.</p>
---	--

<p>Женщина с колыбели Чей-нибудь смертный грех.</p> <p>Ах, далеко до неба! Губы — близки во мгле.. . — Бог, не суди! — Ты не был Женщиной на земле!</p>	<p>To cradle a woman's <b>devotion</b> <b>Is</b> somebody's peccancy part.</p> <p>Oh, it's so far from the Blue. Lips <b>are</b> so close in the Dark. God, don't judge, never 'cause you Have been the Earth woman, <b>spark</b>.</p> <p>[Tr. by N. Plyusnin]</p>
---	--

В рассматриваемом произведении в первом четверостишии переводчик прибегает к синтаксическому уподоблению. Синтаксический строй остается не тронутым, за исключением добавления оборота «*there's no*» в качестве эквивалента оригинальному «*нету*», сохранена также и авторская пунктуация. Во втором четверостишии дословный перевод становится грамматически неправильным и помимо глагольной компенсации применяется также модуляция первого предложения, где для создания рифмы в переводе изменяют оригинальный порядок слов и передают вычлененный смысл высказывания. Во втором предложении для передачи элементов смысла автор использует конкретизацию, вводя понятие «*devotion*» и для грамматической стройности добавляет глагол «*to be*». В последнем отрывке наряду с предикативной компенсацией появляется также и инверсия, позволяющая сохранить общую ритмику стихотворения. На примере данного анализа, можно прийти к выводу, что полностью передать оригинальный Цветаевский безглагольный стиль представляется невозможным, и в процессе перевода приходится прибегать к тем или иным добавлениям и предикативным оборотам. Обусловлено это тем, что в отличие от английского языка, в русском предикацию действительно можно выразить без помощи глагола. В итоге все это приводит к заметному искажению первоначальной авторской идеи о превалировании предметов и явлений над процессами.

Особый интерес в данном контексте представляют варианты переводов, в которых переводчик стремился построить грамматическую структуру более привычную англоговорящему читателю с помощью находящихся в его распоряжении средств английского языка. Иллюстрацией данному примеру может стать перевод того же стихотворения, «В гибельном фолианте», выполненного Ильей Шамбатом:

There is no day's temptation  
In a folio in which people die.  
To woman – all of the planet,  
To woman – Ars Amandi.

Heart – of a lovers' potion  
Heart – is more loyal than all.  
Somebody's mortal sin is  
Woman from the cradle.

Ah, so far to the heaven!  
Lips – In the dark are near...  
God, do not judge! On the planet  
A woman you never were.

Сохраняя общую идею стихотворения, переводчик максимально приближает синтаксический строй произведения к классическому английскому, что делает перевод более понятным и простым для носителей английского языка, но полностью лишает его оригинальной остроты. Структура воспринимается эффективнее, но теряются многие оттенки значений, упрощаются символы и идеи; стихотворение обезличивается и от оригинального взгляда автора остается только оболочка в виде слов и словосочетаний. Также страдает ритмический строй стихотворения, и,

несмотря на сохраненные знаки препинания, не прослеживается той призывной, вызывающей и дерзкой интонации, присутствующей в оригинале. Эллипсис как синтаксическое явление в переводе не заметен, в силу особенностей языка перевода не удастся также воссоздать рифму.

Другой интересной особенностью является тенденция при переводе компенсировать отсутствие глаголов введением предлогов, нагруженных смыслом. Рассмотреть данную особенность можно на примере стихотворения «Ты, меня любивший».

<p>Ты, меня любивший фальшью Истины — и правдой лжи, Ты, меня любивший — дальше Некуда! — За рубежи!</p> <p>Ты, меня любивший дольше Времени. — Десницы взмах!</p> <p>Ты меня не <b>любишь</b> больше: Истина в пяти словах.</p>	<p>You who loved me with falsity Of truth – and the truth of lies, You who loved me – <b>beyond</b> extremity Of wherever! – <b>Beyond</b> the skies!</p> <p>You who loved me longer Than Time. – Right hand: <b>wave</b> <b>goodbye!</b></p> <p>You love me no longer: Truth in five words: <b>no lie!</b></p> <p>[Tr. by A. S. Kline]</p>
--	---

Как видно из примера, переводчик наделяет особым смыслом предлог «*beyond*». Таким образом, удастся отвлечь внимание от безглагольного характера произведения. В переводе в полной мере не удастся уподобить оригинальный синтаксис английскому, но успешно выполняется задача по передаче образности и смысловой составляющей произведения. Переводчику удастся сохранить единственный глагол, присутствующий в оригинале («*любить*»), и даже неоднократное повторение этого глагола в переводе не вредит общему облику стихотворения. Ощутим индивидуальный авторский стиль, с наименьшими потерями удастся воспроизвести авторский синтаксис,

также с помощью лексических добавлений («*wave goodbye!*», «*no lie!*») в переводе сохраняется и рифма.

Также примером может служить перевод отрывка стихотворения «Стол».

<p>В головах — свечами смертными  Спаржа толстоногая.  Полосатая десертная  Скатерть вам — дорогою!</p> <p>Табачку пыхнем гаванского  Слева вам — и справа вам.  Полотняная голландская  Скатерть вам — да саваном!</p> <p>А чтоб скатертью не тратиться —</p> <p>В яму, место низкое,  Вытряхнут  С крошками, с огрызками.</p> <p>Каплуном-то вместо голубя  — Порох! душа — при вскрытии.  А меня положат — голую:  Два крыла прикрытием.</p>	<p><b>At</b> your head—funeral candles  like thick-legged asparagus:  your road <b>out</b> of this world  a dessert table's striped cloth.</p> <p>They will smoke Havana cigars  on your left side and your right;  your body will <b>be dressed</b>  in the best Dutch linen.</p> <p>And—not to waste such expensive  cloth,  they will shake you <b>out</b>,  <b>along</b> with the crumbs and bits of food,  into the hole, the grave.</p> <p>You—stuffed capon, I—pigeon.  Gunpowder, your soul, <b>at</b> the autopsy.  And I will be laid out bare  <b>with</b> only two wings <b>to cover me</b>.</p> <p>[Tr. by Ilya Kaminsky and Jean  Valentine]</p>
---	--

В данном случае смысловую нагрузку перенимают предлоги «*at*», «*out*» и «*along*» и «*with*». К сожалению, не всегда удастся прибегнуть к этому способу. Например, во втором четверостишии полное отсутствие глагола в

оригинале удастся компенсировать только введением пассивного залога «*be dressed*» или инфинитивом, как в последней строке «*to cover me*». Здесь же наблюдается введение личных и притяжательных местоимений в качестве компенсации отсутствия таковых в оригинале. Так, в переводе появляются конкретизирующие «*I*», «*they*» и «*your*». Таким образом, значительно разбавляется концентрация образов, текст легче воспринимается, но вместе с тем, в процессе перевода теряется значительная часть авторского замысла.

В данных обстоятельствах возникает очередной вопрос, заключающийся в том, стоит ли заполнять такие глагольные «лакуны» автора. Связано это с тем, что замещение в этом случае уменьшает насыщенность художественной идеи Цветаевой и, как правило, лишает читателя возможности нахождения бесчисленного количества интерпретаций и потаенных смыслов. Таким образом, сводится на нет и читательское сотворчество, особенно значимое для автора. Это можно проследить на примере отрывка из стихотворения «Попытка ревности»:

Свойственное и съедобнее —  
Снедь? Приестся — не пеняй...  
Как живется вам с подобием —  
Вам, поправшему Синай!

Проанализируем следующие три варианта перевода, выполненные разными переводчиками:

Is the breakfast **delicious**?  
(If **you get sick**, don't blame me!)  
[Tr. By Ilya Kaminsky and Jean Valentine]

More to your taste, more **delicious**  
**is** it, your food? Don't moan if **you sicken**.



[Tr. by Elaine Feinstein]

You **eat** her food with such elation,  
Who's to blame when **you're fed up**...

[Tr. by Andrey Kneller]

Данные варианты демонстрируют способы замещения глагольного пропуска («*is delicious*», «*eat*»). Гораздо большее разнообразие в выборе эквивалентов можно заметить при переводе второй строки, где на передний план выходит пропуск местоимения – другой распространенный Цветаевский прием. Стремление избавиться от местоимений, по мнению многих исследователей, обусловлено ее пристрастием к мифологизации событий человеческой жизни (Осипова, 2000: 119). Несмотря на то, что в последних строках четверостишия в оригинале мы находим обращение на «Вы», вторая строка в противовес им подразумевает обращение на «ты», которое и восполняется в переводе («*you get sick*», «*you sicken*», «*you're fed up*»). Таким образом, отсутствие глаголов в оригинале в полной мере восполняется введением предикатов в переводе. Осуществляется это за счет глаголов в активном и пассивном залогах.

Стоит отметить, что также Цветаева, в попытке уйти от предикатов, часто прибегала к использованию деепричастий и деепричастных оборотов. Она считала, что возможности русского языка в этой сфере неизмеримы и пыталась найти границы возможного. Эксперименты в основном проводились над тем, в какой же все-таки мере могут совпадать субъекты действия, выраженного сказуемым и деепричастным оборотом (Ревзина, 1983: 226). Так в следующем отрывке из стихотворения «В смертных изверясь...»:

**Удостоверясь**

**В тождестве наших сиротств,**

**Сняв и отринув**

**Ключья последней парчи –**

В вереск – руины,

В вереск – сухие ручьи.

Несмотря на то, что субъектом в данных отрывках выступает непосредственный герой произведения, некое третье лицо, к которому обращается автор, существует также и возможность двоякого прочтения. Здесь автор отождествляет себя с героем. Как следствие, посредством введения деепричастных оборотов вырисовывается образ самой лирической героини. Действия, выраженные деепричастиями в составе оборотов, могут быть выполнены как героем, так и автором. Цветаева воплощает свои личные переживания в художественном образе.

Двоякий характер прочтения данных строк значительно усложняет процесс перевода и соответственно поиска адекватных соответствий. Проанализируем данный отрывок в переводе на английский язык:

**Who assure me we are**

The same sort of orphan,

**Dropping or stripping away**

The last shreds of brocade—

Into the heather-ruins,

Into the heather-dry streams.

[Tr. by Mary Jane White]

Во избежание смыслового ограничения грамматической формой, автор перевода прибегает к введению риторического вопроса «*who assure me*» в качестве эквивалента для «удостоверюсь», чтобы не вводить субъект

действия. Также ему удастся сохранить обезличенный характер и во втором блоке, так как вышеупомянутые действия (*«dropping or stripping away»*) могут выполняться и лирической героиней и фактическим героем. Несмотря на то, что в целом в отрывке остается мотив обращения к третьему лицу, это не исключает возможности интерпретации этого как чувств и переживаний самого автора.

В этом же стихотворении можно найти очередное подтверждение тому, что автор стремится обезличить себя, всячески избегая местоимение «Я». Создавая стихи в форме исповеди, Цветаева хотела раствориться в окружающем мире и стать его всесторонним отражением. Отсутствие «Я» в ее стихотворениях создает единый философский и художественный образ. Потери при переводе на таком уровне заметны при ближайшем рассмотрении отрывка:

Нет, иное: не хлопья – В сухолистом потоке! Вижу: опрометь копий, Слышу: рокот кровей!	No: rather: not snowflakes – In a flood of dry leaves! I see: headlong lances, I hear: hooves of blood! [Tr. by Mary Jane White]
---	--

Сознательный отказ от своего «я» здесь призван художественными средствами оказать на читателя эмоциональное воздействие. Именно эффект присутствия теряется при переводе, действия связываются с лицом их выполняющим, что перегружает изначальную идею обезличенности.

Примером утраты художественной выразительности посредством использования в переводе местоимения «я» служит также другой стихотворение М. Цветаевой, «Благословляю ежедневный труд...». Для наглядности сопоставим оригинал и перевод.

Благословляю ежедневный труд, Благословляю еженощный сон. Господню милость и Господень суд, Благой закон – и каменный закон.	I bless a night I sleep in my abode, I bless a day when to my work I go, Judgment and mercy of omniscient God, The good law – and the stony law,
---	---

<p>И пыльный пурпур свой, где столько дыр, И пыльный посох свой, где все лучи... – Еще, Господь, благословляю мир В чужом дому – и хлеб в чужой печи.</p>	<p>My dusty purple, patched in every piece... My dusty staff, in the eternal glow! And else, O God, I bless forever – peace And bread in stove of another home. [Tr. by Yevgeny Bonver]</p>
---	---

В результате неизбежного использования личного местоимения «I» меняется сама суть и назначение произведения. Оригинальной идеей автора было создать молитву благодарности, непременно частью которой являлась бы своего рода обезличенность, так как совершенно очевидно к кому обращено воззвание, но адресантом становится каждый читающий. Именно эта особенность и теряется в переводе. Также в данном варианте перевода для усиления эмоционального воздействия употребляется такой стилистический прием, как повтор. Намеренное повторение местоимения помогает создать особый ритмический строй и создать рифму. Вдобавок в переводе удается обойтись лишь тем единственным глаголом, присутствующим в оригинале («благословляю»/ «*bless*»).

Другое качественное отличие Цветаевского слога лежит на стыке синтаксиса, ритмики и интонации. Суть его заключается в несовпадении границ стихотворных строк с границей между синтагмами. Это ритмическое нарушение приводит к эффекту прерывистости. Обуславливается такое явление тем, что классический строй стихотворения создает впечатление ритмической надежности, читатель подсознательно настроен на ожидаемую рифму и может прогнозировать окончание строки, в то время, как в результате межстрочного переноса ожидания эти не оправдываются, именно с помощью таких приемов и достигается эффект напряженности (Зубова, 1999: 90-92). Данное явление может быть рассмотрено на примере отрывка из стихотворения «Тоска по родине»:

Тоска по родине! **Давно**  
**Разоблаченная морòка!**  
 Мне совершенно всё равно —  
 Где совершенно-одинокóй

**Быть**, по каким камням **домой**  
**Брести** с кошелкою базарной  
**В дом** и не знающий, что — мой,  
 Как госпиталь, или казарма.

Стихотворение было написано в пору эмиграции, когда М.И. Цветаева впервые оказалась за границей на столь длинный срок. В строках этого произведения поэт выражает свою любовь к отчизне, страх и отчаяние невозвращения. Именно эти факторы и повлияли на ритмический строй произведения, напряженное и обрывистое, оно создает в воображении читателя образ крика о помощи. На анализе двух переводов данного отрывка мы можем наблюдать специфику передачи межстрофного переноса на английский язык.

<p>Homesickness! <b>That long</b>  <b>Exposure to misery!</b>          It's all the same to me –  <b>Where I'm utterly lonely</b></p> <p>Or what stones <b>I wander</b>  <b>Home</b> by, with my sacks,  <b>Home</b> that's no more mine          Than a hospital, a barracks.</p> <p>[Tr. by A. S. Kline]</p>	<p>Homesickness! <b>Long ago revealed</b>  <b>as fraudulent delusion.</b>          I don't care where  <b>I am alone.</b> It doesn't matter</p> <p>across what streets, <b>into what house</b>  <b>I drag myself</b>, and my shopping basket          –  <b>a house</b> that doesn't know I'm there,          like a hospital or barracks.</p> <p>[Tr. by Frank Beck]</p>
--	---

Сравнительный анализ показывает, что добиться полного соответствия оригинальному членению не представляется возможным. Если первый перенос удалось осуществить обоим переводчикам, то перевод последующих строк вызвал ряд проблем. Так, не удастся повторить разрыв синтагмы «одинокой быть», синтагма остается не дробленной в пределах строки («*Where I'm <...> lonely*», «*I am alone*»). Перевод второго четверостишия кажется более удачным в обоих случаях, так как сохранены оба разрыва синтагмы «домой брести». Вдобавок, сквозь призму английской поэтики Цветаевский рваный стих считается нормой. Последнее утверждение может рассматриваться с двух позиций: с одной стороны индивидуальные особенности автора становятся не столь заметны, так как считаются нормой, с другой же такой строй значительно легче для восприятия носителям английского языка. Поэтический перенос существовал еще в древнеанглийской поэзии и являлся одним из ключевых средств образования ритма (Смирницкий, 1957: 281). Поэтому только в глазах носителей русского языка такие перебои в синтаксисе и ритмике воспринимаются как отклонения.

Другой важной проблемой при передаче произведений М. Цветаевой на английский язык является авторская фоносемантика. Фонетическая мотивировка стала ключевым направлением в развитии и определении границ возможностей звуков в первой половине XX века (Розенталь, 1987: 49). В своих работах автор делала акцент не на зрительные, а на слуховые образы. Все творчество Цветаевой базируется на звуке. Обусловлено это в том числе и тем, что, будучи близорукой с детства, Марина Ивановна больше опиралась на слух, нежели на зрение. А привитая с детства музыкальность развила в авторе непревзойденное чувство ритма и вылилась в сосредоточенность на звуковой составляющей языка. Однако же Цветаевская звукопись в значительной степени оригинальна и отличается от звукописи, используемой символистами. Динамики и экспрессии ей добавляют различные художественные приемы, такие, как аллитерация, ассонанс,

повторы и т.д. Все это выводит восприятие на новый уровень, уровень психологии (Мико, 1988: 91).

Потери при переводе в данной ситуации связаны с тем, что фоносемантика здесь ключевой компонент смысла, и невозможность ее передачи в полной мере приводит к потере общего смысла. Перед переводчиком становится задача воспроизвести на языке перевода звуковой ряд, вызывающий те же зрительные образы, что и в языке оригинала. Так как сами звуковые образы глубоко национальны и закреплены в сознании носителей, важно также учитывать национальную специфику обеих сторон (Журавлев, 1968: 100). Связано это с тем, что представители разных языковых картин по-разному воспринимают даже отдельно взятые звуки. Однако это не исключает возможность нахождения общего среди звуковой символики разных культур. Сторонниками данной точки зрения выступают В.В. Левицкий и В.В. Вейдле. В своих работах они отмечали универсализм восприятия фонемного строя. Несмотря на совпадение образов, вызываемых одними и теми же фонемами, эквивалентность исчезает, когда последние объединяются в слова. Звуковые эквиваленты не влекут за собой соответствия на лексическом уровне, а зачастую и вовсе носят абсолютно другое значение (Левицкий, 1973: 53) (Вейдле, 1980: 34).

В качестве материала для исследования фоносемантического стиля М. Цветаевой возьмем отрывок из стихотворения «Молодость».

<p>Полосни лазоревою <b>ш</b>алью,  <b>Ш</b>алая моя! По<b>ш</b>алевали</p> <p>Досыта <b>с</b> тобой! – Спля<b>ш</b>и, о<b>ш</b>парь!  Золотце мое – про<b>щ</b>ай – янтарь!</p> <p>Неспроста <b>р</b>уки твоей касаюсь,  Как с любовником с тобой  про<b>щ</b>аюсь.</p>	<p><b>Wash</b> me with a <b>sh</b>awl of azure,  My insane one! We have played with  you</p> <p>For a plenty! Dance a while and spar!  My gold - farewell - amber!</p> <p>For a reason your arms touch I,  <b>L</b>ike to a lover I say goodbye.  Torn away from depths within my</p>
--	---

<p>Вырванная из грудных глубин – Молодость моя! – Иди к другим!</p>	<p>breast - My youth! Go to someone else! [Tr. by Ilya Shambat]</p>
---	---

В данном случае транслируемая читателю на уровне образов и идеологии информация воспринимается полнее и естественнее благодаря фоносемантическим процессам. Касаясь темы звуковой инструментовки необходимо упомянуть высказывание известного русского писателя Евгения Замятина. Он писал: "Всякий звук человеческого голоса, всякая буква – сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы». Каждый человек неосознанно приписывает звукам какое-либо смысловое или цветовое значение. Так, с помощью аллитерации, а именно повтора звуков [ш], [щ] и [с] автору удастся добиться эффекта тревожности. В сознании читателя рождаются сумрачные образы, создается впечатление, что автор заговорщически нашептывает строки читателю. Связано это с тем, что звук [ш], как правило, ассоциируется с тишиной или шуршанием. Что же касается второго четверостишия, то чередующиеся в нем звуки [р] и [л] придают динамики строкам, символизируют борьбу и преодоление себя. Стремительность звука [р] здесь сглаживает своей плавностью звук [л].

При сопоставительном анализе оригинала и перевода мы выяснили, что звук [ш] в переводе компенсируется введением звука [ʃ]. Так, в качестве аналога глагола «*полоснуть*» переводчик дает слово «*wash*», само по себе являющееся примером звукоподражания. В английском языке звук [ʃ] несет характеристику сильного или стремительного движения, что в данном контексте роднит английское существительное «*shawl*» с русским существительным «*шаль*», в обоих случаях звук [ш] имитирует шуршание ткани. Слово «*лазоревый*» имеет схожий звуковой состав со своим эквивалентом в английском языке «*azure*». Переводчик, сохранив звуки [з] и [р], передает торжественное звучание и яркость образа молодости в



произведении. Что же касается звука [с], то он присутствует в таких словах, как «*insane*», «*dance*», «*spar*».

Далее, во втором четверостишии переводчику также удастся в целом передать звуковой состав, подбором слов с наличием соответствующих звуков в переводе, в данном случае звуков [л] и [р]. В связи с тем, что звуки [l] и [r] в английском языке приобретают образность только совместно с другими звуками, как правило, следуя за согласными, транслировать фоносемантический состав оригинала можно только формально. То есть введение подобных звуков в текст перевода не обеспечивает передачу образной наполненности оригинала.

Переводчику в данном отрывке удалось в определенной мере сохранить звуковой состав произведения, с наименьшими потерями в области фонетики, но со значительными потерями в области смысла. Это утверждение справедливо, если принимать во внимание существенные семантические различия между английским и русским языками, но с точки зрения стилистики, автору успешно удалось передать особенности оригинального стиля Цветаевой.

С точки зрения перевода также интересно обилие согласных в стихотворении «Леты подводной свет...».

<p><b>Горе горе! Граним,</b>  Плавим и мрем — <b>вотще.</b></p> <p>Ибо <b>нерастворим</b>  В голосовом <b>луче</b></p> <p><b>Жемчуг...</b></p> <p><b>Железом в хрип,</b>  Тысячей пил и <b>свёрл</b> —  Неизвлеченный <b>шип</b>  В горечи певчих <b>горл.</b></p>	<p><b>Sorrow sorrow! In all</b>  We cut, swim and die.  For not dissolved is the <b>pearl</b>  In the voice's <b>ray...</b></p> <p><b>With iron into roar,</b>  <b>Thousands drills and saws -</b>  A non-extruded <b>thorn</b>  In bitterness of singing <b>throats.</b></p> <p>[Tr. by Ilya Shambat]</p>
--	--



<p><b>Оттого что я тебе спою – как никто другой.</b></p> <p>Я тебя <b>отвоюю</b> у всех времен, у всех ночей, У всех <b>золотых</b> знамен, у всех мечей,</p> <p>Я ключи закину и псов прогоню с крыльца –</p> <p><b>Оттого что в земной ночи я вернее пса.</b></p> <p>Я тебя <b>отвоюю</b> у всех других – у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я – ничьей женой, И в последнем споре <b>возьму</b> тебя – замолчи! –</p> <p>У <b>того</b>, с которым Иаков стоял в ночи.</p> <p>Но пока тебе не скрещу на груди персты –</p> <p><b>О</b> проклятие! – у тебя <b>остаешься</b> – ты:</p> <p>Два крыла твои, нацеленные в эфир, –</p> <p><b>Оттого что мир – твоя колыбель, и могила – мир!</b></p>	<p>And because I'll sing for you – like no other could.</p> <p>I'll conquer you from any epoch, from any night, From any golden banner, from any sword in a fight, I'll chase the dogs off the porch, toss away the key For, in this night, a dog is less loyal than me.</p> <p>I'll conquer you from all others and from that one too, I'll be no one's wife, – you'll be no one's groom.</p> <p>I'll win the last battle, – hush! – and pull you aside From the one, with whom, Jacob fought all night.</p> <p>Before I cross your arms on your chest, – I'm cursed! – And until that day, you'll remain – just yours, This is why your wings aim for the upper sky, – For the world's your cradle and it's where you'll die!</p> <p>[Tr. by Andrey Kneller]</p>
--	--

Прежде всего, при переводе данного произведения, а конкретно при передаче его фоносематического строя, возникает проблема несоответствия звуков английского и русского языков. В чистом виде звуков [o] и [e] в английском не существует. В связи с чем, необходимо подобрать наиболее близкие эквиваленты в языке перевода, что влечет за собой ряд трудностей. Это обуславливается тем, что в большинстве случаев характеристики данных звуков зависят от контекста. В оригинале чередование гласных [o] и [e] создает впечатление вызова, борьбы и требования. В английском же языке наиболее распространен анафорический повтор дифтонгов или отдельных звуков. Анафорический ассонанс здесь представлен единоначалием, так как в силу фонетических расхождений в языках повтор конкретных звуков воспроизвести не представляется возможным. Так, наиболее часто в переводе употребляется конструкция «*I'll*», таким образом, с помощью грамматических средств, удастся сохранить оригинальную настойчивую и убеждающую интонацию стихотворения. Также следует отметить, что предлоги «*for*», «*from*», «*before*» и «*because*» здесь выполняют сразу две художественные функции: рожают анафору и компенсируют отсутствие глаголов в некоторых синтагмах. Из чего следует, что перевод данного произведения следует признать удачным. Переводчику удалось средствами английского языка передать образы, заложенные автором оригинального произведения и сохранить рифму, благодаря чему, текст произведения легко воспринимается англоговорящими читателями и в то же время не теряет своей самобытности.

Другим произведением Цветаевой, интересным с точки зрения повтора гласных и согласных, является отрывок из цикла «Бессоница»:

— Спи, успокоена,  
Спи, удостоена,  
Спи, увенчана,  
Женщина.

Чтобы - спалось - легче,  
Буду - тебе - певчим:

– Спи, подруженька  
Неугомонная!  
Спи, жемчужинка,  
Спи, бессонная.

Рассмотрим варианты перевода данного произведения на английский язык.

<p>Sleep, having calmed, Sleep, having awarded, Sleep, having topped, Woman.</p> <p>So that – to sleep – was easier, I shall be – to you – the chorister:</p> <p>Sleep, girlfriend Unruly! Sleep, my pearly, Sleep, the sleepless one.</p> <p>[Tr. by E.B.Huatsai]</p>	<p>Sleep, soothed, Sleep, rewarded one, Sleep, wreathed, Woman.</p> <p>That – you would sleep – easy, I will sing – to thee:</p> <p>"Never-silent one, Go to sleep, my girl, You the sleepless one, Sleep, my little pearl."</p> <p>[Tr. by Ilya Shambat]</p>
--	---

Ритм и мелодика этого отрывка вкупе со звуковой составляющей напоминают колыбельную. Чередование звуков [с] и [у] в комбинации с другими звуками создает умиротворяющую атмосферу, напоминает мелодию, напеваемую матерью у колыбели ребенка. Атмосфера спокойствия и тишины транслируется сквозь строки произведения. Здесь обоим переводчикам частично удалось передать напевность оригинала, этому

способствовало сохранение размера стихотворения и его грамматической не перегруженности, а также введение повторяющихся букв и буквосочетаний «sh», «s» и «th» и соответствующих звуков. В передаче ассонанса на помощь переводчику пришел звук [i:], данный звук присутствовал и в оригинале, но все же основную нагрузку в нем перенимали гласные [y] и [o], более напоминающие русскому человеку убаюкивание. Данные переводы можно признать удачными, так как и в первом и во втором случае сохраняется подлинная образность, и символизм перевода не идет вразрез с оригинальным.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2**

Как видим, первоочередной задачей при переводе поэзии Цветаевой на английский язык в данном случае является передача нестандартности эллипсиса, изначально призванного создавать смысловые лакуны, не требующие заполнения. Связано это с тем, что восстановить пропущенную часть прозрачно и недвусмысленно не представляется возможным, так как автор целенаправленно старается обогатить художественное содержание многообразием способов прочтения. Английская традиция, требующая максимально прозрачного и простого в перцепции перевода, противопоставляется русской, где смысл скрывается под слоями конструкций, усложняющих восприятие.

Многие исследователи связывают преданность Цветаевой эллиптическим конструкциям с особенностями её мировоззрения. Избыток использования таких приемов, направленных на создание смысловых лакун, заставляет читателя участвовать в творческом процессе на подсознательном уровне. Большую роль в своей жизни поэтесса отводила «силе неведомого», верила во всеобъемлемость мироздания и невозможность полностью его постичь. Того же она старалась добиться и в своем творчестве. Все многообразие сосуществующих форм она демонстрировала в возможности

контрастных интерпретаций, возникающих в сознании и воображении читателя и равноправных для восприятия (Маслова, 2004: 252).

В области ритмики и метрики также есть еще одно существенное отличие между восприятием англоговорящих и русскоговорящих читателей поэзии. Так, как следствие различия в путях развития поэтических традиций, рознятся национальные рифменные ожидания. В ходе истории в рамках русской традиции практически полностью удалось сохранить непосредственно рифму, расширив границы звукового и ассоциативного многообразия её неточности. Тогда как в английской традиции вслед за расшатыванием рифмы пришел полный отказ от нее. Частично это можно объяснить аналитическим строем языка (Арнольд, 2015: 383).

Переводчиками предпринималось множество попыток стандартизировать стихотворения Цветаевой. Но стоит отметить, что даже в таком стандартизованном виде поэзия Цветаева имеет большой спрос у английских читателей, даже при условии понижения ее художественной силы. Другими словами, моделирование и заключение поэзии в культурные и языковые национальные рамки является одним из методов освоения другой культурной традиции.

Что касается отношения к игре слов, внутренней форме и авторской пунктуации, стоит отметить, что переводчик попросту не может игнорировать такие художественные средства, так как именно с их помощью достигается эмоциональная и смысловая насыщенность оригинальных произведений Цветаевой. Прежде всего, перед переводчиком стоит цель восстановить отношения между текстом произведения и его читателем в исходной форме, заявленной автором. Нельзя упускать из вида, что первоначальный художественный принцип поэта основывается на сотворчестве читателя. Еще В. Изер, основоположник школы рецептивной эстетики, отметил, что то, что не вошло в текст художественного произведения, не менее важно, чем вошедшее (Изер, 1999: 62). Чрезвычайно важно, что в процессе восприятия вовлекаются в данном случае и логика и

воображение. Проблема здесь заключается именно в том, что читатель, воспринимая текст, не ограничен в выборе интерпретации, в его сознании выбранный вариант сосуществует с теми, что остались за пределами. Что же касается переводчика: переводчик должен ограничиться выбором одной единственной парадигмы для передачи на другой язык. В итоге, переводчик таким образом лишает читателя, носителя другого языка, самой возможности вариативности интерпретации.

В области фонетики же первоочередное значение аллитерации и ассонанса обусловлено не только значениями слов, в которых они употребляются, но и перцепцией физических свойств звуков (Журавлев, 1968: 60). Другими словами, в любой культуре и языке, слово обладает не только смысловой и морфологической, но и фонетической мотивированностью.

Большинство работ на тему семантической самостоятельности отдельно взятых звуков основываются на сугубо субъективных трактовках ассоциаций, вызываемых теми или иными звуками. Разумеется, отдельные звуки и различные их комбинации не могут сами по себе нести какой-либо смысл и самостоятельно выражать что-либо. Несмотря на то, что указанные звуки и их повторы выступают своего рода средствами художественной выразительности, а также выполняют определенную эстетическую роль, это не делает их носителями смысловой составляющей. Например, они могут способствовать усилению эмоциональное воздействие на читателя, помогают придать высказыванию определенный тон, а зачастую и вызывать конкретную ассоциацию с отдельно существующими в окружающем мире естественными звуками, но все это не имеет никакого значения с точки зрения семантики.

Бесспорно, фонетический рисунок художественного произведения помогает читателю приблизиться к авторской идее, лучше понять его переживания и настрой. В контексте поэтического произведения, слово приобретает вкус, цвет, запах, объем и другие характеристики. И именно



звучание дает возможность почувствовать этот вкус, почуять запах и увидеть цвет. Все вместе это позволяет раскрыть потаенный смысл, вложенный автором. В этом случае на помощь творцу приходят такие выразительные средства, как ассонанс и аллитерация. Многообразие способов их применения сближает читателя с поэтом, как в случае с произведениями Цветаевой. Будучи неотъемлемой частью ее творчества, данные приемы представляют значительные трудности при переводе. В данном случае перед переводчиком становится вопрос о формальной или фактической передаче образности. В первом случае автор перевода акцентирует внимание на формальном воспроизведении звукового строя. Когда как во втором, первоочередной задачей становится передача образности, неизбежно сопряженная с фонетическими и семантическими потерями.

Таким образом, мы приходим к выводу, что главные проблемы при переводе произведений М.И. Цветаевой связаны с различиями строения русского и английского языка и индивидуальными особенностями насыщенного в смысловом аспекте синтаксиса автора. Исключительно сложной становится задача передать экспериментальную направленность творчества поэта в сфере определения границ художественных возможностей русского языка.

Процесс перевода неизбежно сопряжен с разного рода потерями. Переводчик должен решать, чем можно пожертвовать в процессе без вреда для художественного концепта. Важно, невзирая на возникающие трудности, продолжать поиск средств и методов, которые бы сделали возможным беспрепятственное проникновение художественного произведения в национальный языковой материал, минуя преломление восприятие в силу различий поэтической традиции стран.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то, что перевод поэзии на протяжении долгого времени и по сей день считается невозможным, это не мешает появлению все новых поэтических переводов. В конце концов, сама по себе практика перевода являет собой доказательство реальности перевода непереводаемого. Под непереводаемостью в данном случае понимается невыполнимость задачи по передаче частей оригинального текста на язык перевода с помощью средств последнего. При этом стоит учитывать, что в поэтическом тексте, как и в любом другом, части находятся в зависимости от целого, и то, что подобрать соответствие в языке перевода зачастую невозможно, не указывает на полный провал задачи по передаче исходного текста как единой структурной и семантической композиции.

В связи с тем, что создать полностью тождественный подлиннику перевод не представляется возможным, цель перевода поэтических произведений состоит в достижении определенной степени эквивалентности текста перевода тексту оригинала в функциональном плане.

В первую очередь при переводе поэтических произведений необходимо передать исходное содержание в соответствующей языковой форме. Текст перевода должен функционально соответствовать оригинальному тексту.

Поскольку это один из наиболее сложных видов перевода, в процессе следует опираться на особые приемы и принципы создания художественной образности. Необходимость передать ритмический рисунок, рифму и мелодику и т.п. вступает в конфликт с необходимостью передачи самого слова. Все это в свою очередь направлено на то, чтобы добиться в переводе буквальной и смысловой точности. Иначе говоря, ситуация с поэтическим переводом – яркий пример столкновения формы и содержания, и, так как точно передать в переводе и то, и другое получается не часто, процесс перевода всегда сопряжен с определенными потерями. Как правило, одним приходится жертвовать в пользу другого.

Формальность при передаче поэтических элементов является отличительной чертой поэзии от прозы. От переводчика требуется выполнить задачу по передаче метрического и ритмического строя, нахождению эквивалентных слов, распределению словосочетаний по строкам. Все выше перечисленное должно выполняться в соответствии с заданными в оригинале нормами. Сохранить все при переводе поэзии условно возможно лишь за счет потерь в содержании и образности. Исключительно важным фактором при переводе выступает воспроизведение скелета произведения, то есть его ритмической структуры. В рамках таких преобразований содержание в некотором роде подчиняется форме. Однако, в некоторых случаях пропуск определенных элементов формы более точно передать смысл. В целом же, о создании абсолютно тождественного оригиналу текста речь не идет, так как необходимо добиться соответствия на всех уровнях, в том числе на семантическом, функциональном, композиционном и структурном. Форма и содержание, служащие дополнением друг к другу в оригинале, становятся проблемой при переводе поэтического произведения. В процессе перевода переводчику приходится жертвовать либо содержательными, либо формальными элементами.

В связи с тем, что адекватным можно назвать лишь тот перевод, в котором содержание сочетается с формой, как это представлено в оригинале, переводчику нужно придерживаться золотой середины при выборе средств организации и выразительности текста.

По отношению к мысли, выраженной в тексте поэтического произведения, можно выделить три аспекта, в рамках которых может рассматриваться поэтический текст: смысловой (что?), стилистический (как?) и прагматический (реакция читателя). Именно эти три элемента необходимо передать в переводе, но ни один из них не должен передаваться абсолютно точно, иначе это может привести к возникновению расхождений на других уровнях.

В данной ситуации ключевым моментом является определение национальных особенностей стихосложения, обусловленных языковой картиной мира автора. В связи с чем, особо важным элементом процесса перевода становится лингвокультурологический анализ произведения.

Лингвокультурология позволяет в полной мере рассмотреть взаимоотношения языка и культуры. Выступающие в ее рамках как языковые феномены и культура и язык рассматриваются во всей полноте возникающих между ними отношений.

Анализируя тексты поэтических произведений и их переводов – мы рассматриваем стихотворения как транслируемое культурой литературное выражение картины мира как отдельно взятого поэта, так и эпохи в целом. Стихотворения представляют собой определенный культурный пласт конкретного этноса, духовную и материальную составляющую жизнедеятельности носителей данного языка, а вместе с тем и особенности мировосприятия представителей данной культуры.

При анализе работ Марины Цветаевой в рамках лингвокультурологии требуется учитывать исторический аспект перевода, на данный момент исследованный не в полной мере. Сопоставительный анализ осуществленных в разное время переводов произведений М. Цветаевой мог бы поспособствовать прогрессу в сфере переводов работ не только Марины Цветаевой, но и других поэтов серебряного века. Такой анализ позволил бы установить принципы и критерии, согласно которым впоследствии определялась степень адекватности перевода. На сегодняшний день, поэзия М. Цветаевой особо почитается среди настоящих ценителей зарубежной поэзии за пределами России. Приобщаясь к литературному и культурному наследию М. Цветаевой таким способом, читатели могут лучше понять сам русский дух, прочувствовать эстетику природы, историю и характер русского человека. В конечном счете, мы приходим к выводу о том, что разнообразные переводы одного и того же поэтического произведения могут существовать на равных правах. Непосредственно ознакомление с этими вариантами

делает возможным формирование у читателя целостной картины образов стихотворения, возникновение собственных ассоциаций, а также позволяет ощутить оригинальность стиля поэта, услышать его голос. Таким образом, сравнительный анализ оригинальных текстов и текстов перевода работ М. Цветаевой на английский язык помог нам вывить ряд стилистических особенностей поэзии автора. Синтаксические и фоносемантические отличительные черты стиля автора были выделены нами как ведущие стилистические особенности переводов поэзии М. Цветаевой на английский язык. В данной работе мы пытались привлечь внимание к недостаточной изученности переводов работ М. Цветаевой, к проблеме, решение которой помогло бы передать особенности авторского стиля с минимальными потерями, а также способствовало бы к упорядочению средств формирования образа русского поэта и нации в целом, в глазах представителей других культур.

В заключение стоит упомянуть, что осуществление перевода поэтического текста – комплексный процесс. Важно не только учитывать особенности и приемы, используемые при переводе поэтических произведений, но и разбираться в особенностях стихосложения языков оригинала и перевода, непосредственно влияющих на его качество.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poets/marina-tsvetaeva#tab-poems> (дата обращения: 21.01.2018).
2. Poetry in Translation. URL: [https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Tsvetaeva.php#anchor\\_Toc254018908](https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Tsvetaeva.php#anchor_Toc254018908) (дата обращения: 01.03.2018).
3. The Hyper Texts. URL: <http://www.thehypertexts.com/Marina%20Tsvetaeva%20English%20Translations.htm> (дата обращения 10.04.2018).
4. The Poetry Archive. URL: <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/> (дата обращения: 16.02.2018).
5. Антипов Г.А. Текст как явление культуры / Г.А. Антипов, О.А. Донских. Новосибирск: Наука, сиб. отд-е, 1989. – 170-197 с.
6. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов [Текст] / И.В. Арнольд. – 9-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2015. – 383-384 с.
7. Багринцева Н.В. Проблема передачи содержания культурных концептов в процессе перевода // Перевод и переводческая компетенция. – М.: 2003. – 80 с.
8. Белякова И.Ю. Синтаксис стихийности: безличные конструкции в поэтических текстах М. Цветаевой. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. – 392 с.
9. Бродский И.А. О Цветаевой: интервью, эссе. – М.: 1999. – 5 с.
10. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980. – 34 с.
11. Виноградов В.В. Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: 1973. – 102-110 с.
12. Воробьев В.В. О понятии лингвокультурологии и её компонентах // Язык и культура: Вторая международная конференция: Доклады. Киев, 1993. – 44 с.

13. Воробьев В.В. Лингвокультурология (теория и методы): монография. М.: Изд-во РУДН, 1997. – 290-331 с.
14. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: КомКнига, 2007. – 46 с.
15. Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. – М.: 1974. – 93 с.
16. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М.: 1972. – 42 с.
17. Гумбольдт фон В. Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1984. – 356-398 с.
18. Евсюкова Т.В. Словарь культуры как проблема лингвокультурологии / Рост. гос. эконом. университет (РИНХ). Ростов н/Д., 2011. – 256 с.
19. Журавлев А.П. О мотивированности признаковой семантики слова натуральным значением входящих в него звуков / Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. – Л.: 1968. – 100-114 с.
20. Зализняк А. Языковая картина мира //Энциклопедия «Кругосвет». URL: <http://www.krugosvet.ru/node/41681> (дата обращения 13. 02.2018).
21. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: лингвистический аспект. – Л.: 1989. – 99-114 с.
22. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология// СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – 90-232 с.
23. Иванов В.В. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста / Теория стиха. – Л.: 1968. – 77-79 с.
24. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание / Публикация И. Ильина. //Академические тетради. 1999. Выпуск 6. – 62 с.
25. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность . – М. : Наука, 1987. – 157 с.

26. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: «ЭТС», 2002. – 61 с.
27. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. — М.: 2002. – 20-21 с.
28. Лебедева А. К вопросу о языковых лакунах // Учитель, 2007. №2. – 66 с.
29. Левицкий В. В. Семантика и фонетика. Черновцы, 1973. – 53 с.
30. Лингвистический энциклопедический словарь./ Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 315 с.
31. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. – М.: 1997. – 98-204 с.
32. Лосева Л. М. Как строится текст: Пособие для учителей / Л. М. Лосева; Под ред. Г. Я. Солганика. - М. Просвещение, 1980. – 96 с.
33. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – В сб.: О поэтах и поэзии. СПб, 1996. – 206 с.
34. Лурье С.В. Историческая этнология. – М.: 1997. – 115 с.
35. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 37 с.
36. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изд. центр «Академия», 2011. – 350-420 с.
37. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие / В. А. Маслова. - М.: Флинта: Наука, 2004. – 252-260 с.
38. Мико Ф. Передача звучания при передаче лирической поэзии // Поэтика перевода. М.: 1988. – 91 с.
39. Осипова Н. О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров, 2000. – 119 с.
40. Пастернак Б.Л. Замечания к переводам из Шекспира / Пастернак Б.Л. Об искусстве. – М.: 1990. – 34 с.
41. Петровская Е. В. Непереводимое в переводе // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М.: РГГУ, 2004. – 246 с.



- 42.Потебня А.А. Эстетика и поэтика. - М.: 1976. – 362 с.
- 43.Ревзина О.Г. Из лингвистической поэтики (деепричастия в поэтическом языке М. Цветаевой) // Проблемы структурной лингвистики. 1981 / Отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1983. – 226 с.
- 44.Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. – М.: 1987. – 49 с.
45. Смирницкий, А.И. Синтаксис английского языка [Текст] / А.И. Смирницкий. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1957. – 281 с.
- 46.Тарасов Е.Ф. Язык и культура: Методологические проблемы // Язык-Культура-Этнос. М.: Наука, 2011. – 36 с.
- 47.Телия В.Н. О методологических основаниях лингвокультурологии // Логика, методология, философия науки. X международная конференция. Москва-Обнинск: ИФРАН, ИЛКРЛ, 1995. – 103 с.
- 48.Телия В.Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Шк. «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
- 49.Толстой Н.И. О предмете этнолингвистики и её роли в изучении языка и этноса // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Язык и этнос. Л., 1983. – 188 с.
- 50.Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М.: 2002. – 303 с.
- 51.Федоров М.А. Принципы системного подхода в определении понятий «культура», «концепт» и «язык». – Улан-Удэ: Изд-во Бурятского гос. ун-та, 2012. – 104 с.
- 52.Федоров М.А. Язык как феномен культуры / Вестник Иркутского гос. тех. ун-та. – 2013. - №6. – 294 с.
- 53.Хайруллин В.И. Культура в парадигме переводоведения/Тетради переводчика. Научно–теоретический сборник. Вып. 24. .– М.: 1999
- 54.Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии. М.: Флинта: Наука, 2004. – 184 с.

- 55.Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Избранная проза. – М.: Эксмо, 2009.
- 56.Цветкова М. В. Проблема национальной идентичности, как переводческая проблема. Нижний Новгород, 2001
- 57.Цветкова М.В. Рецепция поэзии Марины Цветаевой в Великобритании :дис. на соискание учен. степени канд. филолог. наук. – М.: 2003.
- 58.Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л.: Наука, 1974. – 202 с.